

ÁCS PÁL

A „második természet” Irodalom és művelődéstörténet

SZÖVEGIMMANENCIA?

Az irodalomtudomány feladata az irodalmi szövegekkel való foglalkozás. Működésének határai értelemszerűen egybeesnek az irodalmi mű határaival. Magát az irodalmi művet sokan – a szövegimmanens értelmezői eljárások hívei – olyan nyelvi műalkotásnak látják, amely autonóm, önmagában zárt és tökéletes.¹ Szemük előtt élesen kirajzolódik a mű – voltaképp áthatolhatatlan – határa. Számukra az irodalmi alkotás „vak dió, melyből nincs mód kitörni”,² és amelybe nem lehet betörni se. Az irodalomtudománynak – szerintük – semmit sem kell tekintetbe vennie, ami a mű mögött, alatt vagy fölött található. Más iskolák épp ellenkezőleg vélekednek, szerintük a műalkotás parttalan, határtalan: voltaképpen az olvasó alkotja meg a művet, és az ő térben és időben szüntelenül változó (értékelő–értő–értelmező) befogadói tapasztalatai mentén az alkotás folyamatos átformálódáson megy át.³ Megint mások úgy vélik, hogy az írásmű maga szabja meg határait, maga „írja önmagát”.⁴ Akár így van, akár úgy, akár pedig amúgy, egy biztos: kívülről, erőszakosan és mesterségesen nem jelezhető ki ezek a határok. Mert – és maradjunk most a part-metaforánál – a műnek nincs biztos medre: olykor messzire visszahúzódik az eredeti partvonalától, és érként csordogál, máskor viszont átbukik azon, és a „tévelygő ár” elsodorja „az elszakadt sövényt, jelzőkarókat, gátakat”.⁵

Irodalom és művelődéstörténet határa – számomra – épp ilyen rejtélyes, kiszámíthatatlanul változó partszakasz.

ZENE ÉS SZÓ

A *tyúk*, A *medve*, Az *óra* stb. – jól ismerjük Haydn szimfóniáinak elnevezéseit és a zeneirodalom számtalan hasonló – olykor ténylegesen programzenei alkotásokat jelölő – zeneműcímeit. Az is igaz, hogy bármennyire is kotkodácsolásnak, brummogásnak vagy ketyegésnek hallatszik a Haydn-zene, ezek a megnevezések aligha érintik a muzsika valós szövetét, textusát. Érdeemes persze elgondolkodni azon, hogy miért érezzük oly távolinak ezekben az esetekben a jelet (a címet) a jelölttől (a zenedarabtól). Alighanem azért, mert a cím vulgáris érzéketességgel egyetlen (jóllehet nagyon jellegzetes) hangzásra szűkít le egy roppantul összetett akusztikus jelenséget. Történetileg alakult úgy, hogy a romantika kora óta leginkább a zenében véljük felfedezni a művészet autonómiáját, immanenciáját. Általában azért ódzkodunk attól, hogy a zeneműveket a programzenei jellegű megnevezések szűk keretein belül értelmezzük, mert már nem hiszünk abban, hogy a zene a belső és külső természet – valamely látvány, hang vagy hangulat – közvetlen utánzata lenne.⁶ Ily módon lesz a *Tyúk*, a *Holdfény* vagy a *Holtak Szigete*⁷ mint megnevezés olyan kontextussá, amely élesen elválik a zenei mű textusától. Arisztotelész ezt még nyilván másképp gondolta, amikor azt mondta, hogy „a fuvola- és lantjáték nagy része, egészen véve mind utánzás”.⁸ Valójában persze ma sem gondoljuk ezt másként, ha nem képekkel és hangulatokkal, hanem szövegekkel hozzuk kapcsolatba a zenét. Zene és szöveg egymásrautaltsága, egymást imitáló gyakorlata oly nyilvánvaló, hogy az esetek többségében eldönthetetlen, melyik tekinthető a másik kontextusának. A szöveg zeneisége és a dallam szövegszerűsége evidenciának számít. (Rousseau „zenei prózának”⁹ nevezi stíluseszményét, Nicolaus Harnoncourt pedig „beszédszerű zenének”¹⁰ a sajátját.) A *parlando* és *cantabile* például nemcsak előadási utasítások, hanem metrikai-ritmikai figurák. Zene és szöveg elválaszthatatlanul összekapcsolódik akkor is, amikor – például az egyházzeneben, a dalokban, az oratorikus művekben és az operákban – a szöveg keletkezése nyilvánvalóan megelőzi a dallamot.¹¹ Muzsika és beszéd örök interakciójának folyamatában az sem meglepő, ha a költői szöveg zeneként viselkedik (például Mendelssohn *Szentivánéji álom* kísérőzenéjében vagy Benjamin Britten számos

művében, különösen a *Háborús requiem*ben), illetve ha (például a modern hangköltészetben, például Palasovszky Ödön, Weöres Sándor, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre verseiben) a vers tiszta, konkrét jelentés nélküli hangzásként mutatkozik meg.¹²

KÉP ÉS SZÓ

A képzőművészet európai fejlődése is leírható az autonómia megszerzésének folyamatként: hosszú volt az út Apellész megszólalásig élethű szőlőfürtjétől (melyre rászálltak a madarak) Malevics négyzetéig.¹³ Nem a korstílusok egymásra következő sorozatára vagy a látás- és ábrázolásmód lassú átalakulására gondolok, hanem a vizuális kultúra elmélyülő önismeretére. A művészet fokozatosan igyekezett eleinte minél valóságosabb lenni, majd utóbb megszabadulni az utánzás, a természetábrázolás gyakorlatától, így jutott el a tárgyak világából egy tárgynélküli térbe, ahol a mű levetkezte a külvilágra vonatkozó referenciáit, és immár csakis önmagára utalt: így vált a kép önmagát jelentő mű-tárggyá.¹⁴ Magritte pipája, mely köztudomásúlag „nem egy pipa”, ennek a folyamatnak szimbolikus végpontja lehet.¹⁵ Arisztotelész bizony ezt is másképpen gondolta: „Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem más.”¹⁶ De vajon nem így gondolkodunk ma is, ha a kép nem a látható világra, hanem szövegekre, illetve szövegek jeleire, betűkre, betűsorokra utal? Paradox módon a vizuális művészet azzal a mozdulattal, amellyel „elfordult” a természettől és önmagára talált, egyszersmind gyakran odafordult a szövegkultúrához. Míg a képi ráismerés esztétikuma lassan elenyészett, addig a szövegutalások, betűk, feliratok fokozták a vizuális műalkotás artisztikumát.¹⁷ A középkori írásképzetektől a reneszánsz feliratokon és miniaturákon, az emblémaművészetben, a barokk képverseken, William Blake fantasztikus szöveg-képeiben, a szecesszió és az art deco betűkultuszán, valamint a kubisták betű- és számsablonjain át a legújabb vizuális költészetig és a testre írt szavak performanszművészetéig élt és szüntelenül megújult kép és a szó inspiratív egymásra hatása.¹⁸ (1–2. ábra) A szövegszerűség felé mozduló képben

és a képként megjelenő szövegben látványosan megmutatkozik textus és kontextus kreatív egymásba olvadása.

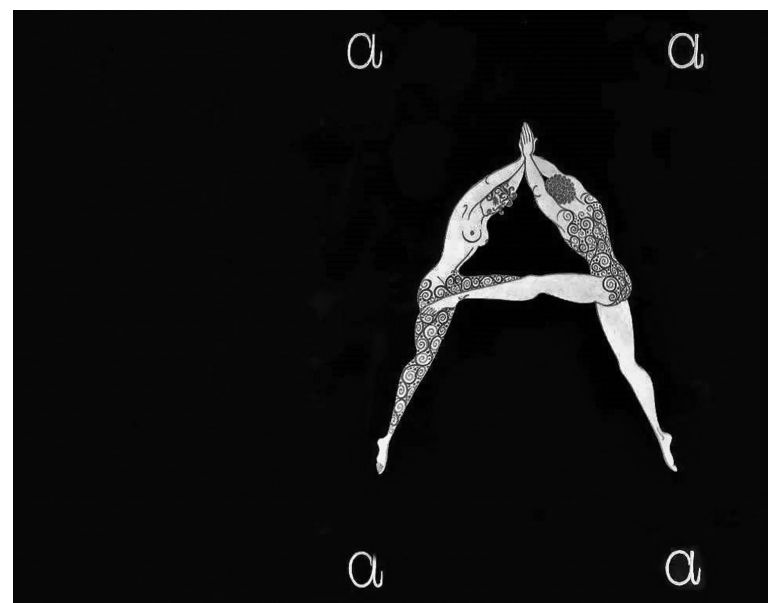


1. ábra. Michelangelo Pietájának felirata, 1498–1500, Róma, Szent Péter-bazilika

Szókép

Balassi Bálint *Júlia, két szemem...* kezdetű verséből idézek:

*Duna lefoltába rugaszkodott sajka
mely sebességgel mégyen,
Táncát ő úgy járja, merőn áll dereka,
mintha csúszna sík jégen,
Valahová lépik, sok szemek kísérik
csudálván, jár mely szépen.*



2. ábra. Erté (Romain de Tiroff), Art deco abc, szerigrafia

Vajon mit *látunk*, amikor ezt *olvassuk*, arról nem is beszélve, hogy mit *hallunk* (tekintetbe véve, hogy a Balassi-verseknek dallamuk is van)?¹⁹ Bizonyos értelemben persze semmit, hiszen Balassi költeménye minden képszerűsége ellenére „csak” egy szöveg, amely sohasem nyújthat valóságos vizuális élményt. Egy kép befogadása alapvetően másképpen történik, mint egy szövegé, képszerűség és szövegszerűség között nagyon jelentős a különbség. A szókép – a *trópus* közkeletű elnevezése – nem más, mint egy metafora, amely elfedi a vizualitás és textualitás eltérő karakterét.²⁰ Amit itt *látunk*, az tehát nem egy tánc, hanem egy költői szöveg. Ha tényleg látnánk a táncát egyenes derékkal lejtő nőt, nem lenne ott sem sajka, sem jég. Igaz. És mégsem mondhatunk le arról, hogy ezt a szöveget táncként értelmezzük. Ha nem így tennénk, az irodalom lényegét hagynánk figyelmen kívül: azt az egyedülálló lehetőséget, hogy – amikor szembesítjük a szöveget saját fikciós képességeinkkel – „lelki szemeinkkel” olyasmit „láthatunk”, amit egyébként nem láthatnánk soha. Júlia táncát. Nem tudjuk rekonstruálni a hölgy tánclépéseit, mégis látjuk, ahogy táncol. Kosztolányi Dezső *A szegény*

kisgyermek panaszaiban költőien, egyszersmind didaktikusan, lépésről lépésre írja le ezt a befogadói tapasztalatot:

*Mély éjeken hányszor nézlek, te Térkép,
 hogy sistereg fehérén künn a hó,
 Így rohanok egy pirinyó vasúton,
 s ringat tovább egy pirinyó hajó. [...]
 Az óceánon vezetem a tollam
 azt mondom csöndben: itten nyugalom van,
 sápadva mondom, hol kékebb a festék:
 itt viharoktól vemhesek az esték,
 és tollammal, ha nem lát senki-senki,
 a festett vízből hínárt emelek ki.*

*Az ablakon fehért fehérre hímez
 a fagy, akár egy kínai leány.
 Apám szivarja füstölög az útra,
 és nesztelenül iszom a teám.
 A villanyunk – Aequator napja – lángol,
 a kis vasút is mintha zengene.
 A mély s a messze egy ütemre lüktet,
 és zúgni kezd a térkép tengere.*

Balassi és Kosztolányi versei immanens irodalmi szövegek, mégis – irodalmiságuk²¹ lényegisége révén – átnyúlnak egy másik világba, ami már nem közönséges szöveg, nem is pusztán vers, hanem tánc, amit látunk, és tenger, amelyből hínárt emelünk ki. A művelődéstörténetre is figyelő irodalomtörténész erre a másik, szavak által létrejövő, szavakon túli, imaginárius²² világra tekint, és – ilyenformán – nagyon is érdekli az, ami „a mű mögött, alatt vagy fölött található”.²³

INTERMEDIALITÁS, INTERDISZCIPLINARITÁS

Mi csak a szintiszta irodalommal foglalkozunk – hangoztatják a szigorúan szövegimmanens értelmezők. Az irodalmárnak nem feladata az

effajta „hínárban” kutakodni. Az már egy másik szakma – mondják –, nevezhetjük bárminek, akár művelődéstörténetnek is, arról úgysem lehet tudni, hogy pontosan micsoda, nekünk ahhoz már semmi közünk. A művelődéstörténet – gondolják –, ha úgy tetszik, egy egyszerű kivonási művelettel meghatározható: nem más ez, mint egy maradék. Vegyük a műegészt, a műélményt, a mű teljes reprezentációját, konnotációit, forrásbázisát, korábbi értelmezéseit, a szöveg kapcsolatait más, szövegen túli diszciplínákkal stb., vonjuk ki mindebből a szövegimmanenciát. Ami marad, az az irodalmi mű művelődéstörténeti karaktere, vonatkozásrendszere. Azzal mi nem törődünk, csinálja, aki akarja – mondjuk, a művelődéstörténész.

De vajon tényleg elvégezhető ez a számtani művelet? Aligha.

A Magyar művelődéstörténeti lexikonba számos szócikket írtam a régi magyar irodalom különböző alakjairól. Ha a fenti számítást elvégzem a költő Rimay Jánosról szóló szócikken,²⁴ akkor durván 90% szövegimmanens értelmezésre jut 10% egyéb (Rimay tudvalevőleg nemcsak költő, hanem könyv- és műgyűjtő, diplomata, ceremóniamester stb. is volt), a cikk tehát 10%-ban művelődéstörténeti jellegű. A Naprágyi Demeterről, Rimay barátjáról, a művészetpártoló humanista főpapról szóló cikkben²⁵ viszont csak 10% szövegimmanencia található, a többi 90% (diplomácia, teológia, műgyűjtés, könyvtárépítés, akadémizmus stb.) már szintiszta művelődéstörténet. Ámde – kettejük levelezéséből tudjuk – Rimay és Naprágyi nemcsak hogy nagyon jóban volt egymással, de eszmét is cseréltek szinte mindenről, ami érdekelte őket, ahogyan az humanistáknál szokás volt. Tehát Rimayt roppantul foglalkoztatta Naprágyi 90 százaléka, miként Naprágyit is a Rimay 90 százaléka. Következésképp az egyik fél 90 százaléknyi szövegimmanenciáját átértelmezi a másik fél 90 százaléknyi művelődéstörténeti aktivitása, és fordítva. Így – és ennél sokkalta bonyolultabban – mozog (és így mozgott a régiségben is) az „irodalom gépezete”.²⁶

Ha pedig így van – márpedig így van –, akkor joggal kérdezhetjük meg azt is, hogy miként hat az egyik 90% a másikra? Hogyan működik az intermedialitás és az interdiszciplinaritás, ami alighanem a művelődéstörténet lényege?

AKHILLEUSZ PAJZSA

Említettem, hogy az irodalomtudomány az irodalmi művekkel foglalkozik. Gondolom, ha az irodalmi mű letér megszokott pályájáról és a szövegszerűségéből a képszerűségbe, az imagináriusba hajlik, akkor illik, hogy a vele foglalkozó tudomány kövesse. Jó esetben követi is.

Vajon micsoda Botticelli *Venusa*? Természetesen egy kép. Egyszermind egy legendás, elveszett ókori műnek, Apellész *Venus Anadyomené*ének az újjáalkotása, újjászületése. De Aby Warburg klasszikus tanulmányából azt is tudjuk, hogy a festmény minden részletében Angelo Poliziano versein alapul. Poliziano szövege szolgáltatja a képhez az ötletet, a *concettót*, itt tehát egy ma is látható kép és ma is olvasható szövegek tényleges kölcsönhatásáról van szó.²⁷

Micsoda az a képleírás, amely Janus Pannonius *Marcellus-panegiricus*ában olvasható? Természetesen egy szöveg. A költő ebben a művében pontosan követi Lukianosz leírását Apellész *Rágalom* című festményéről, amelyet egyébként Botticelli szintén megfestett. Janus képleírása azonban „csupán” szöveg, amely egy másik – ókori – szöveget imitál, valós képi előzménye aligha van. Egy másik versében Janus leírja Andrea Mantegna kettős portréját, amelyen ő maga és barátja, Galeotto Marzio volt látható. A képleírás (*ekphrasis*) ez esetben olyan szöveg, amelyet egy, a vers keletkezésekor kétségtelenül létezett, de ma már nem látható kép inspirált. Micsoda a Várad képzőművészeti emlékeiről is megemlékező költemény? Természetesen szöveg, amelynek kimutatható szöveges előzményei (is) vannak. Szövegek és képek illetően egymásra hatását – humanista szövegek képi invenciójának mechanizmusát – Ritoókné Szalay Ágnes Janus-tanulmányaiból ismerhetjük meg.²⁸

Mindezen művekre egyetemesen vonatkozik az a klasszikus megállapítás, amelyet Lessing tett az irodalmi képleírások legrégebbikéről és legjobbjáról: Homérosz Akhilleusz pajzsáról szóló *ekphrasis*áról az *Iliász* XVIII. énekében: „a festészet a maga utánzásaihoz egészen más eszközöket vagy jeleket használ, mint a költészet”.²⁹ Vagyis a szöveg nem érzékelteti a teret, a perspektívát, a kép viszont csak nehézkesen mutatja az időt. (Tegyük hozzá, a *mimészis*nek eltérő módzatai és eszközei vannak: például két egyszerre elhangzó szöveg üres zaj

csupán, míg az együtt megszólaló zenei hangok csodás harmóniát alkotnak.) Ezért, mondja Lessing, a festészet a maga „együttlétező kompozíciójában” a cselekmény egyik pillanatát, míg a költészet a maga „folyamatos utánzása közben a testeknek csak egyetlen tulajdonságát használja föl”. Lessing egy régi vitában próbál itt igazságot tenni. A pajzsot értelmező elődei (idősebb Scaliger, Perrault, Terrasson és mások)³⁰ azzal a „vádval” illették Homéroszt, hogy olyan fiktív tárgyat alkotott, amelynek valós létezése képtelenség. Homérosz – szerintük – annyi szereplőt és epizódot helyez a tárgyra, amennyit még egy isteni fegyverkovács sem tud egyetlen pajzsra ábrázolni. Ráadásul a pajzs az időben egymást követő eseményeket jelenít meg: itt szántanak, ott betakarítanak; az ostromlott városból lovasok törnek ki, majd egy folyóparton csatába szállnak az ellenséggel; oroszlánok támadnak a nyájra, a pásztorok üldözni kezdik a vadakat, de mire elérik őket, azok már széttépték zsákmányukat.

Kitűnik, hogy az irodalmi mű ábrázolhatóságának kérdését Lessing valós problémaként kezeli, eltöpreng a lehetséges megoldásokon,³¹ ám végül is elveti azokat a kortárs kísérleteket, amelyek a tárgy megrajzolásával, „rekonstruálásával” próbálták igazolni, hogy Akhilleusz pajzsa vizuálisan is elképzelhető.³² (3. ábra) Velük szemben Lessing azzal az ötlettel állt elő, hogy Homérosz voltaképpen nem a pajzsot írja le, hanem annak keletkezését, Héphaisztosz kovácsisten munkálkodását, amely valóban cselekvés. Összeveti Akhilleusz pajzsát Aeneas pajzsának vergiliusi bemutatásával az *Aeneis* VIII. énekében.³³ Most úgy mondanánk, hogy Lessing szemében Aeneas pajzsa egy rögzített kameraállásból felvett primitív filmhez hasonló, míg Akhilleusz pajzsa mozgó kamerával készült, közelképeket nagytotállal váltogató, éles snittekkel operáló filmen jelenik meg.³⁴ Arra azonban nem tér ki Lessing, hogy a különbség nem Vergilius és Homérosz pajzsai, hanem szövegei közt mutatkozik meg: klasszikus imitációról van szó, amely átformálja mintáját, Homéroszt. A pajzs tehát vizuálisan elképzelhető, mondja Lessing, de a homéroszi leírás nem a tárgyról szól. Ily módon nem is szükséges oly sok apró jelenetet „képzelní” a pajzsra, mint azt a rekonstruktőrök tették, vélte a német esztéta. Világos tehát, hogy Akhilleusz pajzsát maga Lessing is valószerű (*verisimile*) tárgyként gondolta el. Talán meglepő, de így tesznek a legmodernebb elemzések is,

amikor Homérosz eljárását a reprezentáció reflexív és tranzitív módozatainak keverésével magyarázzák: az előbbi Héphaisztosz munkálkodására, az utóbbi annak eredményére, a pajzsra vonatkozik.³⁵

Kevesen gondolnak arra, hogy van olyan kép, amely csak a képzeletben – vagy ami gyakran ugyanaz: az emlékezetben – létezik. Megpróbálhatjuk lefesteni, de ez már egy másik kép lesz, nem az. (4. ábra) Egyet lehet tenni: meg lehet próbálni – egyszerű vagy „szárnyas” szavakkal – szövegben elbeszélni, amit láttunk, amire emlékezünk. Pompejiben találtak egy freskót, amelyen Thetisz istennő látható, amint Héphaisztosz megmutatja neki az éppen elkészült pajzsot.³⁶ Thetisz azonban nem a Homérosz elbeszélte eseményt látja azon – hanem önmagát.



3. ábra. Philip Rundell, Akhilleusz pajzsa, rekonstrukció Alexander Pope nyomán, 1821, London, Royal Collection Trust



4. ábra. Albrecht Dürer apokaliptikus álma, 1525, akvarell, Kunsthistorisches Museum, Bécs

Micsoda tehát Homérosz pajzsléírása? Kép is, szöveg is. Méltán nevezték az ókorban Homéroszt a festészet tanítómesterének.

UT PICTURA POESIS?

Van-e átjárás az irodalomtudomány, az irodalom világa, az irodalom kifejezésrendszere és a képzőművészet (és a többi művészeti ág) között – tették, teszik fel a kérdést sokan.³⁷ Lessing nyomdokain haladva egyre inkább azt mondhatnánk, hogy – szigorú értelemben – nincs. A művészi utánpótlás különféle módozatai közvetlenül nem feleltethetők meg egymásnak, tudományos értelemben a művészetek nem világíthatók meg egymásból.³⁸ Az orosz formalista Jurij Tjanyanov nagyon határozottan fogalmazott: „a költészet specifikus konkrétsága homlokegyenest ellentétes a festői konkrétsággal: minél elevenebb, minél érzékletesebb a költői nyelv, annál kevésbé fordítható le a festészet nyelvére”.³⁹ Akkor is így van ez, ha azonos stíluskorszakokról – reneszánszról, barokkról, klasszi-

cizmusról stb. – beszélünk a zenében, az irodalomban és a képzőművészetben, és akkor is, ha például a retorika szabályait egyaránt alkalmazza az irodalom és a zene.⁴⁰ Az *ut pictura poesis* tehát technikai értelemben nem működik. Szellemi, kulturális vonatkozásban azonban igen.

Erwin Panofsky idézi Dante *Purgatórium*ának XI. énekét: „Lám, festészetben Cimabue tartott / minden teret, és ma Giotto kiáltják: / s amannak híre éjszakába hajlott. / Így Gidó Gidót, egymást sorba váltják / a költők; - s él már tán, ki úgy kinyomja mindkettőt, mint fészekből a madárkát.”⁴¹ A költő arról beszél, hogy amiként Cimabue fényét, dicsőségét elhomályosította Giotto, ugyanígy van ez a költészetben is: az egyik Guido dicsőségét a másik Guido örökli, és majd a két Guidót is túlszárnyalja valaki, és ez a harmadik (aki nyilván maga Dante) el fogja homályosítani mindkettőt. Dante tehát a képzőművészet folyamatait szellemi, kulturális értelemben igenis átvihetőnek vélte az irodalom világába, és fordítva. Nem kizárt, hogy az idézett részletben valamilyen módon az *édes, új* „realizmusról” van szó, hiszen Giotto művészetében épp a realizmust csodálták a régiek.

Vajon növelik-e ezek a szövegen túlmutató, szövegen kívüli tartalmak az irodalmi mű értékét? Számít-e az, hogy a könyvet ki olvasta? Kinek a könyvtárában volt meg? Mennyire volt népszerű? Hatott-e saját korában? Mennyi utalás van benne? Lényeges-e, hogy a kép milyen gyűjteményekben volt meg, hányan másolták, előképe volt-e más képeknek?

Igen is, nem is, vagy attól függ – mondhatnánk. Egy bizonyos: szinte minden műnek van olyan része, amely nem közvetlenül a sajátja, amit másoktól kapott és másokra átörökít. Ezt nevezi Aby Warburg a mű „második természetének”, megkülönböztetve a mű „első természetétől”,⁴² amely teljesen egyedi, amit nem lehet kimetszeni az alkotás szövetéből.

Vajon része-e ez a kulturális hozadék, ez a „második természet” is az értékképződés, a kanonizálódás folyamatának? Bonyolult kérdés. Végső soron az igazi mű az „első természetből” fakad, amely mind ezeket a „második természethez” tartozó művelődéstörténeti vonatkozásokat idézőjelbe teszi, bevonja saját valóságába, és ilyen módon valóban létrejön az a bizonyos szövegimmanencia. A génusz kitüntető jegye az egyediség, különlegesség, kezdeményezés, az idioszinkrázia, mondja Aby Warburg.⁴³ Ebből a szempontból (de csakis ebből) a régiség és a modernség nem különbözik egymástól.

JEGYZETEK

- ¹ Emil STAIGER, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich, Atlantis, 1963.; Uő, *Az interpretáció művészete*, Athenaeum, 3(1995), 1, 87–108.
- ² BABITS Mihály, *A lírikus epilógia*.
- ³ Hans Robert JAUß, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*, vál. és az utószót írta KULCSÁR SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris, 1997; Wolfgang ISER, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*, ford. HARS Endre = *Testes könyv*, 1, szerk.: KISS Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus, 1996, 241–264. Uő, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001.
- ⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A regény, amint írja önmagát”. Esterházy Péter: *Termelési regény* = Uő, „A regény, amint írja önmagát”. *Elbeszélő művek vizsgálata*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1987, 226–237.
- ⁵ BABITS Mihály, *Jónás imája*.
- ⁶ Mark Evan BONDS, *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford, Oxford University Press, 2014. Ugyanez a probléma felvethető az irodalmi művek illusztrációi kapcsán is: „Az irodalmi alkotás konkrétsága nem azonos festészeti szempontú konkrétságával.” Juriy TINYANOV, *Az illusztrációk* = Uő, *Az irodalmi tény*, ford. SOPRONI András, Budapest, Gondolat, 1981, 74–84.
- ⁷ Szergej RAHMANYINOV *A holtak szigete* című szimfonikus költeménye (1909) Arnold BÖCKLIN azonos című (öt változatban megfestett) képe nyomán keletkezett.
- ⁸ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, Budapest, Magyar Helikon, 1974, 5.
- ⁹ Martin TURNELL, *The Rise of the French Novel: Marivaux, Crébillon Fils, Rousseau, Stendhal, Flaubert, Alain-Fournier, Raymond Radiguet*, New York, New Directions Publishing, 1978, 141.
- ¹⁰ Nikolaus HARNONCOURT, *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*, ford. PÉTERI Judit, Budapest, Editio Musica, 1988.
- ¹¹ KÖSZEGHY Péter, *Énekvers/szövegvers – a vers létmódja* = *Ghesaurus. Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*, szerk. CSÖRSZ RUMEN István, Budapest, Reciti, 2010, 459–468.; ÁCS Pál, *A látható nyelv. A költészet vizuális képe a 16. századi könyvekben* = *Doromb. Közköltészeti tanulmányok*, 1, szerk. CSÖRSZ RUMEN István, Budapest, Reciti, 2012, 43–58.
- ¹² Úttörőnek számít PALASOVSKY Ödön, *Punalua* (Budapest, Új Föld, 1926) című avantgárd akusztikus kantátája. Lásd még: SZKÁROSI Endre (szerk.), *Hangköltészet antológia*, Budapest, Artpool, 1994.

- ¹³ Charles ALTIERI, *Representation, Representativeness, and Non-Representational Art = Art and Representation. Contributions to Contemporary Aesthetics*, ed. by Ananta Charana SUKLA, Greenwood Publishing Group, Westport, CT, 2001, 243–262.
- ¹⁴ Kazimir MALEVICS, *A tárgy nélküli világ*, ford. FORGÁCS Éva, Budapest, Corvina, 1986.
- ¹⁵ Michel FOUCAULT, *Ez nem pipa. Kép-képiség*, Athenaeum, 1(1993), 4, 147–148.
- ¹⁶ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika...*, i. m. (8. jz.), 10.
- ¹⁷ Vö. Jan ASSMANN, *A varázsfuvola. Opera és misztérium*, ford. TATÁR Sándor, Budapest, Atlantisz, 126–132., 325–331.
- ¹⁸ KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép-fenomenológuság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijárat, 1997, 300–329.; NÉMETH Csaba, *Una cum pictura: teológia, szöveg, kép*, Palimpszeszt, 1998, 11. szám (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/04.htm)
- ¹⁹ KÖSZEGHY Péter, i. m. (11. j.)
- ²⁰ Paul RICOEUR, *A retorika hanyatlása: a tropológia = Uő, Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Budapest, Osiris, 2006, 73–100.
- ²¹ Az orosz formalisták *lityerturnosztj* (irodalmisság) fogalmára utalok, amely az irodalmi minőséget a költői nyelvnek a mindennapi nyelvhasználattól eltérő mivoltában ragadta meg. Lásd a Helikon folyóirat *A szó poétikája* című számát (1999/1–2).
- ²² ISER, *A fiktív és az imaginárius...*, i. m. (3. j.), 213–300.
- ²³ STAIGER, *Die Kunst der Interpretation...*, i. m. (1. j.)
- ²⁴ ÁCS Pál, *Rimay János* = MAMÜL X, 103–112.
- ²⁵ ÁCS Pál, *Naprágyi Demeter* = MAMÜL VIII, 126–129.
- ²⁶ BOJTÁR Endre, *Az irodalom gépezete. (Puskin és Esterházy)* = Uő, *Egy kelet-európai irodalomelméletben*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1983, 159–178.
- ²⁷ Aby WARBURG, *Sandro Botticelli két festménye: a Vénusz születése és a Tavasz* = Uő, MNHMOEYNH, ford. ADAMIK Lajos és mások, Budapest, Balassi Kiadó, Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995, 7–63.
- ²⁸ RITOÓKNÉ SZALAY Ágnes, *Kutak. Tanulmányok a XV–XVI. századi magyarországi művelődés köréből*, Budapest, Balassi Kiadó, 2012 (Humanizmus és reformáció, 33.), 37–48., 59–92.
- ²⁹ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoön – Hamburgi dramaturgia*, szerk., ford. VAJDA György Mihály, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963, 128. – Mindenképp szükséges itt a könyv eredeti, teljes címét idézni: *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Berlin, Voss, 1766. – Vagyis, ahogy a mű régebbi magyar fordításának címlapján áll: *Laokoon, vagy a festészet és költészet határaitól*:

- Futólagos fejtegetésekkel az ókori művészet történetének egyes pontjaihoz*, ford. és bev. BRAUN Zsigmond, Budapest, Franklin Társulat, 1877.
- ³⁰ Uo., 146.
- ³¹ Felvetődik benne, hogy talán a pajzs mindkét oldalát ábrázolások borították, így több epizód férhetett el rajta anélkül, hogy koncentrikus körökbe kellett volna azokat szorítani. Uo.
- ³² Jean Boivin francia filológus meg is rajzoltatta a pajzsot, koncentrikus körökbe rendezve a jeleneteket. Lásd uo.
- ³³ Uo., 143–145. Vö. Michael C. J. PUTNAM, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.
- ³⁴ Lessing értelmezését a modern korban is elismerés övezi: Andrew Sprague BECKER, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, Maryland, USA. Rowman & Littlefield, 1995, 9–22.; Oliver TAPLIN, *The Shield of Achilles within the 'Iliad'*, Greece & Rome, 27(1980), 1, 1–21. TINYANOV egyenesen „Lessing forradalmáról” beszél, i. m. (6. j.), 83.
- ³⁵ Leopoldo IRIBARREN, *The Shield of Achilles (Ilias XVIII, 478–608) and Simonides' Apotheism on Painting and Poetry (T101 Poltera). Some thoughts on the fruitfulness of a well-matched couple*, Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 44(2012), 289–312.
- ³⁶ Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Vö. NACSINÁK Gergely András, *Akhilleusz pajzsa, avagy a képtelen rekonstruálása*, Liget Műhely – Szellemi Üzem, 2013. március 14. (internet)
- ³⁷ A művészeti ágak összefüggéseit filozófiai alapokon tárgyalta: Oskar WULFF, *Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 12(1917), 1–34., 179–224., 273–315. – Erről legújabban: MAROSI Ernő, *Mire való a művészet-tudomány?* Előadás a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, 2015. április 23.
- ³⁸ Oskar Franz WALZEL, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin, Von Rethér und Reicher, 1917; Uő, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1929. – Oskar Walzel Lessing tézisével szembe helyezkedve tagadta a művészetek közti határok áthághatatlanságának dogmáját. Képzőművészet és irodalom közt nem látott világos határvonalat. Heinrich Wölfflin stílus kategóriáit automatikusan alkalmazhatónak vélte az irodalmi alkotások elemzésekor. A prágai iskola formalistái elismerték Walzel kezdeményezésének újszerűségét, végső soron mégis Lessingnek adtak igazat, amikor ragaszkodtak költészet és képzőművészet különbözőségéhez: Jan MUKAŘOVSKÝ, *Költészet és képzőművészet között* = Uő, *Szemiológia és esztétika. Válogatott tanulmányok*, szerk. BENYOVSKY Krisztián, Pozsony, Kalligram, 2009, 210–239., itt 220–221., vö.: Herta SCHMID, *Oskar Walzel und die Prager Schule* =

Felix Vodička 2004, k vydání připravila Alice JEDLIČKOVÁ, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, 18–47.; lásd még: Galin TIHANOV, *Vajon a modern irodalomelmélet miért Közép- és Kelet-Európából ered?* ford. SCHEIBNER Tamás, 2000, 2012. január–február, 76–91.

³⁹ TINYANOV, i. m. (6. j.), 75.

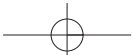
⁴⁰ Isolde AHLGRIMM, *Retorika a barokk zenében = Régi zene 2. Tanulmányok, cikkek, interjúk*, szerk. PÉTERI Judit, Budapest, Zeneműkiadó, 1987, 40–49.

⁴¹ Utalás Guido Guinizellire és Guido Cavalcantira, Dante költőelődeire, a *dolce stil nuovo* kezdeményezőire. DANTE ALIGHIERI, *Isteni színjáték, Purgatórium*, 11, 94–99. (BABITS Mihály fordítása). Erwin PANOFSKY, *Renaissance and Renascences*, Harper & Row, New York, 1972, 12.

⁴² WARBURG, i. m. (27. j.), 54.

⁴³ Uo.

**Mérföldkövek
a magyar művelődés-
történet-írásban**



KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG

Az egri Eszterházy Károly Főiskola Kulturális Örökség
és Művelődéstörténeti Tanszék könyvsorozata



Az Egyetemi Képzési Kulturális Örökség Tanulmányok Központ
támogatásával szerkeszti
MONOK ISTVÁN

A könyv megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia



Mérföldkövek a magyar művelődés- történet-írásban

TANULMÁNYOK

SZERKESZTETTE
MONOK ISTVÁN

KOSSUTH KIADÓ
ESZTERHÁZY KÁROLY FŐISKOLA
BUDAPEST – EGER
2015

A kötet az MTA Művelődéstörténeti
Állandó Osztályközi Bizottsága által szervezett, az MTA Közgyűlése alkalmával
megtartott tudományos ülésanyagát tartalmazza
2014. május 8.

A borítókép
Az akadémiai palota terve, a végleges megállapodás szerint.
Vasárnapi Ujság. XI. évf. 31. sz. 1862. aug. 3., 365. old.

ISBN 978-973-09-8335-8
ISSN 2063-5257

Minden jog fenntartva

© Magyar Tudományos Akadémia 2015
© Kossuth Kiadó 2015

Felelős kiadó Kocsis András Sándor
a Kossuth Kiadó Zrt. elnök-vezérigazgatója
A kiadó az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók
és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
A kötetet Hitseker Mária szerkesztette
Műszaki vezető Badics Ilona
Nyomdai előkészítés Gróf Levente
www.kossuth.hu / e-mail: kiado@kossuth.hu

Nyomtatta és kötötte a Szekszárdi Nyomda Kft.
Felelős vezető Vadász Katalin ügyvezető igazgató

Tartalom

Kósa László: Az újabb magyar művelődéstörténeti kutatások sokrétűsége	7
Mikó Árpád: A művészettörténet a művelődéstörténeti alpművekben	17
Szívós Mihály: A jeltörténet jeltudományi és művelődéstörténeti szempontból	27
Monok István: A könyves kultúra a művelődéstörténeti alpművekben	41
Viskolcz Noémi: A tudományköziség elve és gyakorlata művelődéstörténeti kézikönyveinkben	53
Ács Pál: A „második természet” – Irodalom és művelődéstörténet	65
Gazda István: Tudománytörténet a magyar művelődéstörténetet összegző nagyobb munkákban	81
Krász Lilla: A medicina reprezentációi a magyar művelődéstörténet-írásban – Eredmények és perspektívák ...	97
Horn Ildikó: Történetírás és a kora újkori magyar művelődéstörténet	119
Gyáni Gábor: Művelődés-, kultúra- és mentalitástörténet – A paradigmaváltás dilemmái	129
Kőszeghy Péter: A Magyar művelődéstörténeti lexikon – középkor és kora újkor (röviden MAMŰL) múltja és jövője	143
A magyar művelődéstörténeti összefoglaló művek jegyzéke	153
Személynevek mutatója	161